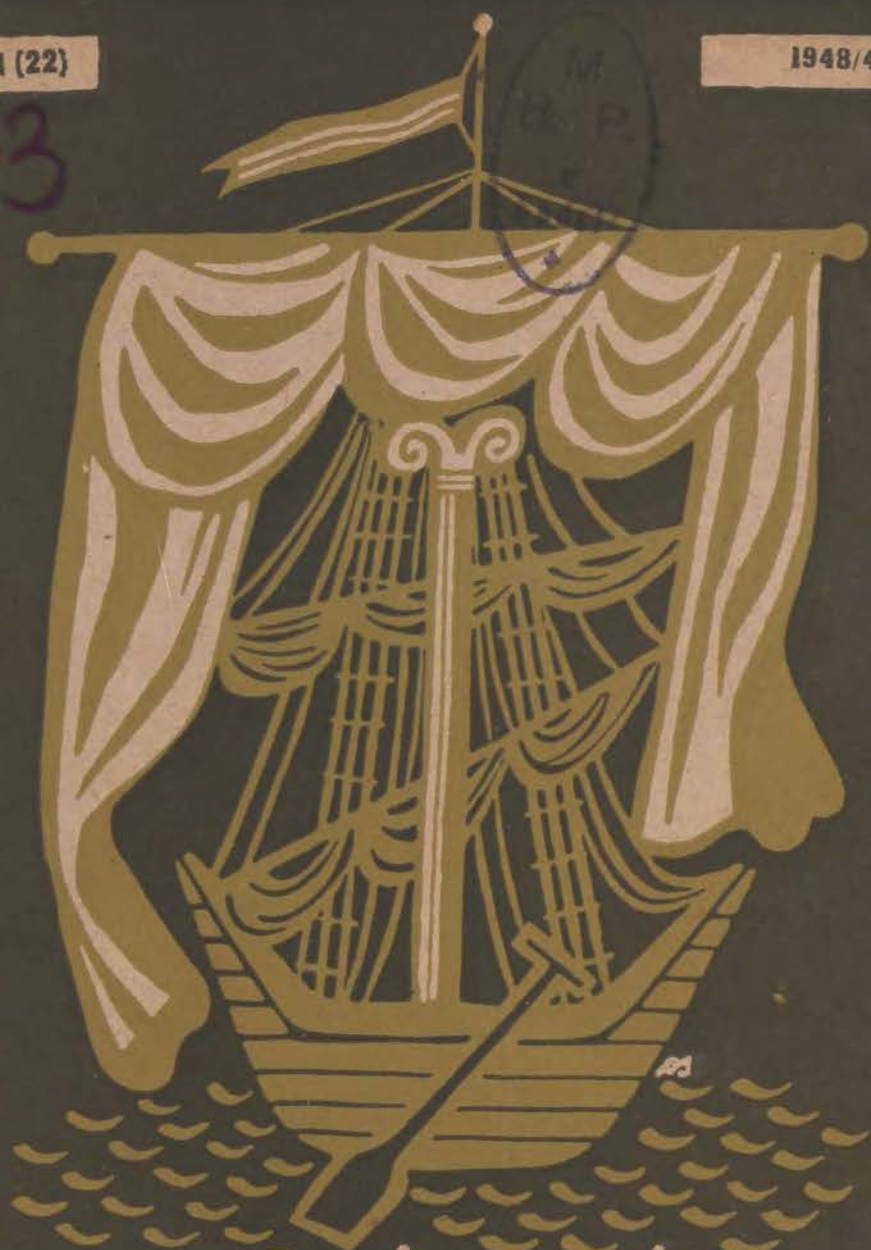


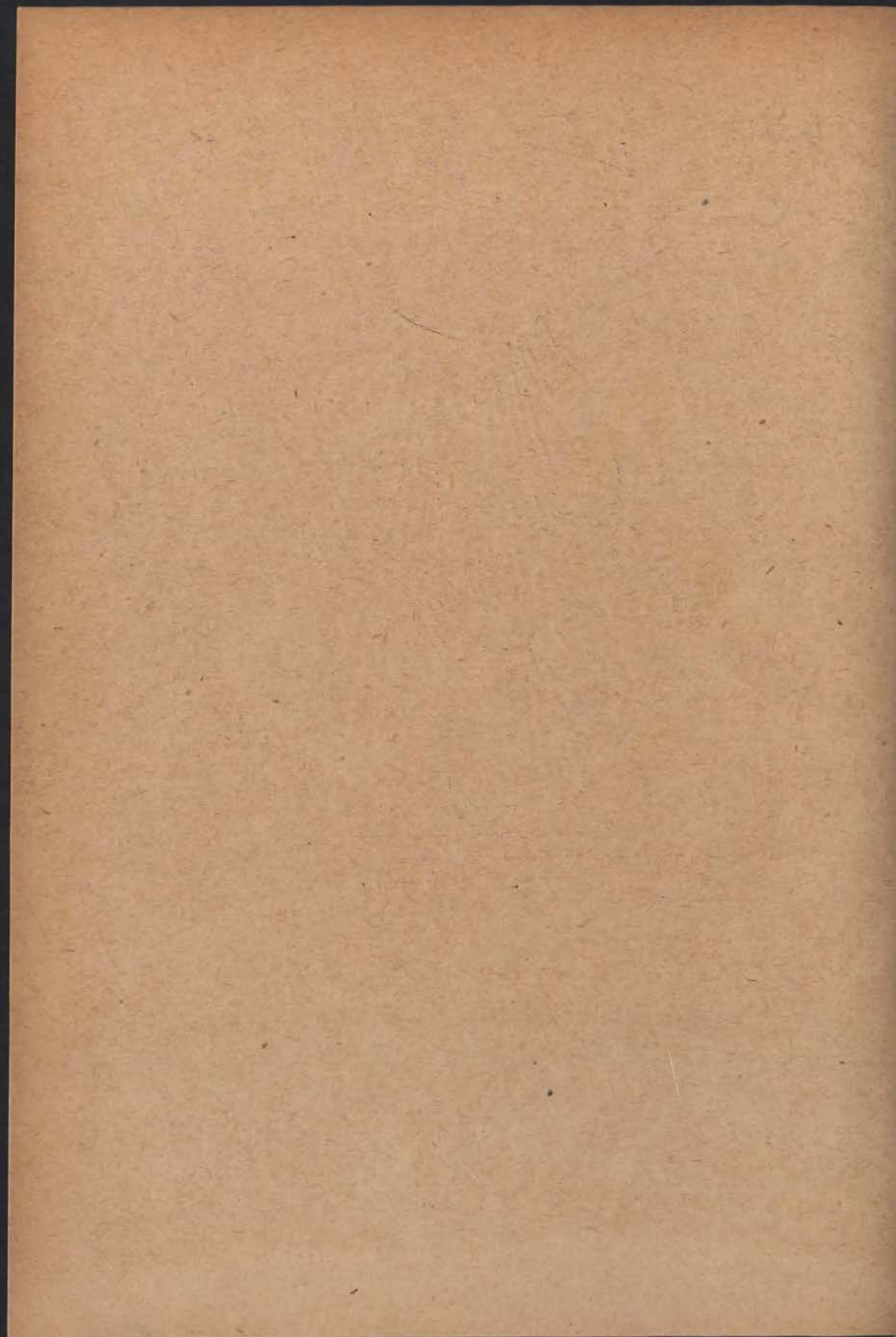
Nr 4 (22)

1948/49



ŁÓDŹ TEATRALNA

ŁÓDŹ — WARSZAWA



ŁÓDŹ TEATRALNA

Rok III Nr 4 (22)

1948/49

ARTHUR MILLER:

»SYNOWIE«

PRZEŁOŻYŁ RYSZARD ORDYŃSKI

Bolesław Dudziński

DWIE AMERYKI

Najbardziej znamienym i uderzającym rysem obrazu Stanów Zjednoczonych jest różnorodność i różnobarwność jego części składowych. Każdy, kto przebył w U.S.A. nieco dłużej i obserwował życie tego ogromnego kraju nie tylko z okien luksusowych hoteli, musi stwierdzić, że Ameryka ma nie jedno oblicze, lecz wiele rozmaitych *en face* i profilów, bardzo istotnie różniących się od siebie. Inna jest Ameryka Lincolna, Roosevelta i Henry Wallace'a, inna zaś Marshalla, Dullesa i Vandenberg. Inna jest Ameryka drapaczy nieba, florydzkich wywczasów, przepychu i zbytku, neonów i nylonów, inna zaś — nędznych dzielnic robotniczych, strajków, kryzysów i bezrobocia, Ku-Klux-Klanu i sławetnej „Komisji do badania działalności antyamerykańskiej“. Pomiedzy pocącymi się złotem murami Wall-Street a prymitywizmem zapadłych osiedli farmerskich istnieją nie dające się wyrównać różnice. Potoki światła wieczornego Broadway'u nie docierają do gett murzyńskich, w których gnieździ się dziesiąta część ludności U.S.A.

Różnorodność obrazu Stanów Zjednoczonych uwarunkowana jest, rzecz jasna, nie tylko odmiennością geograficzną poszczególnych części tego kraju. Na 48 obszarach stanowych U.S.A. mieszka około 140 milionów ludzi, którzy stanowią konglomerat niemal wszystkich ras i narodów świata. Trzonem tej ludności są potomkowie pierwszych kolonizatorów anglosaskich, ale dzisiaj Nowy Jork jest największym na świecie miastem żydowskim i murzyńskim, drugim zaś co do wielkości miastem włoskim. Jedną z funkcji tego zróżnicowania rasowego i narodowościowego, zacieranego tylko częściowo drogą ogólno-amerykańskiej asymilacji, jest mnogość wyznań i sekt religijnych U.S.A. mogąca wprawieć w kłopot statystyka i religiologa.

Stany Zjednoczone są krajem „klasycznego“ kapitalizmu, krajem, w którym wszystkie cechy, właściwości i sprzeczności wewnętrzne tej formy ustrojowo-społecznej zarysowują się ze szczególną jaskrawością.

„Klasyczny“ kapitalizm, z jego postępującą w szybkim tempie akumulacją dóbr materialnych, z jego okresowymi kryzysami gospodarczymi, bezwzględnością metod „wolnej inicjatywy“ i zaostrzającą się walką klasową, niesie z sobą równie „klasyczne“ przeciwieństwa socjalne, widoczne na każdym kroku i we wszystkich okolicznościach. Zyski kapitalistów amerykańskich, mające stałą tendencję zwyżkową, wyniosły w roku 1947 netto — 17 miliardów dolarów. Roczne pensje dyrektorów wielkich koncernów i monopolu sięgają sumy 500.000 dol. Ale dochód roczny ogromnej większości pracowniczych rodzin amerykańskich nie przekracza 2.000 dol., a w południowych stanach U.S.A. robotnicy — przeważnie Murzyni — na plantacjach bawełny zarabiają mniej niż 1 dol. dziennie.

Nie jest przesadą ani złośliwym wymysłem twierdzenie, że U.S.A. są krajem rządów oligarchii finansowej, która bezapelacyjnie — choć nie zawsze jawnie — decyduje o wewnętrznej i zagranicznej polityce kraju. Nieubłagane cyfry statystyczne dowodzą, że całe niemal bogactwo narodowe znajduje się w ręku 200 wielkich koncernów przemysłowych i finansowych, z których prawie połowa jest własnością 5 (dosłownie — pięciu) dynastji miliarderskich. Wśród tej „wielkiej piątki“ czołową rolę odgrywa bankierska rodzina Morganów, którzy „kontrolują“ ok. 450 „korporacji“ i „towarzystw“, o aktywach ogólnej wartości z górą 77 miliardów dolarów. Jest rzeczą całkiem zrozumiałą, że Morganowie, Rockefellerowie, Mellonowie, Dupontowie i inni podobni dyktatorzy dolarowi trzęsą całym życiem U.S.A., mają swych jawnych czy ukrytych pełnomocników w szeregach obu „tradycyjnych“ partyj, decydują o wyborach gubernatorów, kongresmanów i prezydenta Stanów Zjednoczonych, nadają ton i kierunek polityce państwowej.

Amerykańska oligarchia kapitalistyczna — w imię zachowania swego stanu posiadania i z niesłabnącą myślą ciągłego mnożenia zysków — musi dążyć nieprzerwanie do celów politycznej i gospodarczej ekspansji, musi zmierzać do opanowania świata i urządzenia go według własnych potrzeb i zamiarów. Uczestnik wrocławskiego Kongresu Intelktualistów, angielski pisarz i krytyk — J. D. Bernal sformułował niedawno te dążenia na łamach tygodnika „The New Statesman and Nation“ — w następujący, bardzo trafny sposób :

„Amerykańskie stulecie, amerykański sposób życia i prześladowanie „nieamerykańskiej“ działalności czy nawet myśli są wyrazem zorganizowanej i potężnej siły, zmierzającej zupełnie świadomie do klasowego i światowego panowania. Pod sztandarami „antykomunizmu“, jak za dawnych dni Osi, cały naród amerykański jest zaprawiany do wzięcia czynnego udziału w wojnie o zupełne panowanie nad światem.

„Niczego nie brak ze starych rekwizytów faszyzmu. ... Zmieniło się tylko jego oblicze. Ma teraz więcej hipokryzji niż cynizmu; świat nauczył się czegoś, ale jeszcze za mało, i stare towary ciągle jeszcze mogą być sprzedawane pod nowymi etykietami wolności i demokracji“.

Takim „starym towarem” sprzedawanym dziś Europie „pod nową etykietą” przez „zorganizowane i potężne” siły kapitalizmu amerykańskiego jest tzw. Plan Marshalla, charakterystyczny i przykrywający wyraz istotnych dążeń inicjatorów i wykonawców tego „planu”. Nie potrzeba być uczonym ekonomistą, aby zrozumieć, jakie są jego źródła i cele. Dość powiedzieć, że zapasy nagromadzonych a nie sprzedanych towarów produkcji amerykańskiej osiągnęły w roku 1947 wartość 37 miliardów dolarów. Co począć z tą obfitością towarów wszelkiego rodzaju, skoro spadek realnych zarobków pracowniczych w U.S.A. i obniżanie się poziomu życiowego mas amerykańskich powodują daleko idące kurczenie się wewnętrznych rynków zbytu? Ale to nie wszystko. Pieniądz w rękach kapitalisty nie może leżeć bezczynnie, nie przynosząc zysków; nagromadzone przez kapitalistów amerykańskich podczas wojny i po wojnie miliardy dolarów wołają o inwestycje — i to inwestycje dochodowe, rentowne, obliczane pod kątem zysków na długą metę.

Jeżeli więc wyprodukowane w U.S.A. zapasy towarów będą gnić, rdzewieć i butwieć na składach fabrycznych, jeżeli miliardy leżące bez ruchu w podziemiach bankowych, staną się dobrem martwym, w jaki sposób będzie mogła zabezpieczyć się Ameryka przed groźbą stojącego u jej progu kryzysu gospodarczego? ... Dodanie dla kapitalistów amerykańskich rozwiązanie tego niełatwego problemu ma przynieść właśnie „wielkoduszna pomoc amerykańska dla Europy” w postaci Planu Marshalla, którego realizacja oznaczać będzie całkowite ujarzmienie państw zachodnio-europejskich pod względem gospodarczym, a co za tym idzie — i politycznym. Forsowane przez rząd waszyngtoński projekty rozmaitych „bloków” — zachodniego, śródziemnomorskiego, atlantyckiego — są to organiczne człony „wielkiej” koncepcji marshallizmu, będącej etapem w walce o panowanie nad światem lub przynajmniej jego dużą częścią — pod fałszywą etykietą wolnościowych i demokratycznych haseł.

Rządy kapitału, powszechna pogoń za dolarem, spłylenie życia duchowego, całkowita niemal merkantylizacja dziedziny kulturalnej i poddanie środków oddziaływania masowego, jak prasa, radio, film, teatr, dyrektywom i interesom grup monopolistycznych — to, niewątpliwie, rysy dominujące w skomplikowanym obrazie Ameryki dzisiejszej. Dominujące i odstręczające, lecz na szczęście nie jedyne, gdyż zarówno od dołu — w masach amerykańskich, jak i wśród licznych kół przodującej inteligencji budzi się zdrowy, twórczy sprzeciw w stosunku do dzisiejszego stanu rzeczy i — płynąc wielorakim łozyskiem, przybierając rozmaite formy — zmierza uparcie do osiągnięcia wielkiej, istotnej przemiany.

Ilia Erenburg w swych doskonałych reportażach amerykańskich („Wróciłem z U.S.A.”), rozprawiając się, z właściwą sobie bezwzględnością, z tym wszystkim, co w Ameryce jest wsteczne, odpychające, przeżyte i rażące postępowego, kulturalnego Europejczyka, pisze jednak m.in.:

„Nigdy nie odmawialiśmy Ameryce wielu zalet... Szczerze podziwiam Amerykę — jej technikę, rozwój przemysłu, kult dla wie-

dzy, uniwersytety, laboratoria, muzea, biblioteki. Wysoko cenię wielu pisarzy, architektów, reżyserów. Sądzę, że możemy się wiele nauczyć od Ameryki.

„Roosevelt — pisze dalej Erenburg — symbolizował to wszystko, co Amerykanin ma najlepszego w swym sercu: serdeczność, wysoki poziom etyczny, pragnienie pokoju. Po śmierci Roosevelta Amerykanie znaleźli się na rozdrożu. Zewsząd zaczęli wyłaniać się politycy pomniejszego kalibru. Gazety jęły pisać o „trzeciej wojnie światowej“. Wszystko to dokuczyło przeciętnemu Amerykaninowi... W polityce Amerykanin jest dzieckiem. Zresztą, nie ma wyboru. Nie wynika z tego jednak, że jest niezdolny do myślenia i odczuwania. Jego łatwowierność ma granice“...

Od czasu, gdy Erenburg pisał te uwagi, minęły dwa lata. Dzisiaj przeciętny Amerykanin posiadał już możliwości „wyboru“. Powstanie „partii postępowej“ Henry Wallace'a, likwidując, a przynajmniej nadwątlając dotychczasowy układ sił politycznych w U.S.A., oznacza zwrot, którego przyszłe skutki nie dadzą się jeszcze przewidzieć ani obliczyć. Pokażne wpływy, jakie wywalczyła sobie partia Wallace'a w ciągu bardzo niedługiego czasu, wystawienie przez nią w wyborach listopadowych list kandydackich w 45 (na 48) stanach, atrakcyjność haseł tej partii, streszczających się w słowach: pokój i postęp, zarówno wewnątrz kraju jak i na terenie międzynarodowym — te wszystkie czynniki przyczynią się zapewne do tego, że konsekwencje powstania „partii postępowej“ będą dla Stanów Zjednoczonych doniosłe i dodatnie, że weźmie ona czynny udział w walce o kontynuowanie rooseveltowskiego dzieła, by złamać w końcu tak groźną dla narodu amerykańskiego — i dla świata całego — tyranię magnatów dolara.

Wzrost samowiedzy klasowej i aktywności wśród mas pracujących Ameryki jest widoczny i niewątpliwy. Mówią o tym m. in. liczne strajki i walki ekonomiczne, z których robotnicy wychodzą w wielu wypadkach zwycięsko. Dyskryminacja rasowa stanowiąca czarną plamę na gwiazdzistym sztandarze U.S.A., natrafia na coraz ostrzejszą krytykę opinii amerykańskiej, a głos skargi i protestu upośledzonych Murzynów dociera dziś już do tych warstw amerykańskiej zbiorowości, które dawniej głuche były na takie wołania. Skandaliczne wyczyny „antykomunistycznych“ tropicieli, zasiadających w osławionej Komisji Parnella Thomasa, wywołują słuszne i donośne protesty nawet ze strony dalekich od wszelkiego radykalizmu ugrupowań społecznych. Wśród intelektualistów amerykańskich — naukowców, pisarzy, plastyków, muzyków — coraz powszechniejsza staje się świadomość nie tylko przyczyn i źródeł istniejącego zła, ale również — dróg i środków wiodących ku skutecznej naprawie. Przytoczę tu fakt znamienity, że spośród 32 delegatów U.S.A. na Kongres Wroclawski, reprezentujących rozmaite prądy naukowe i artystyczne, 25 opowiedziało się bez zastrzeżeń za rezolucją kongresową.



Zwycięstwo Trumana w wyborach prezydenckich dn. 2 listopada było raczej niespodzianką dla amerykańskich i zagranicznych kół politycznych, według powszechnych bowiem przewidywań sukces miał przypaść republikańskiemu kandydatowi — Deweyowi. Zwycięstwo Trumana nie jest oczywiście triumfem postępu i demokracji w U.S.A. Nie inaczej zresztą, a nawet bardziej pesymistycznie oceniać by należało sukces Deweya.

Trudno zapewnić, że wynik wyborów amerykańskich spowoduje jakieś istotniejsze zmiany w polityce amerykańskiej, wewnętrznej czy zagranicznej. Możliwe jest jednak, że Truman, który w toku kampanii wyborczej stroił się w szaty obrońcy rooseveltowskiego „New Deal'u” i nie szczędził liberalnych frazesów, pociągnięty zostanie przez znaczną część swych wyborców do obowiązku zrealizowania tych liberalnych haseł i obietnic. Poza tym nie jest rzeczą bez znaczenia, że po rozegraniu kampanii wyborczej i jednoczesnym zapewnieniu sobie większości w Kongresie, Truman poczuje się zwolniony od demagogicznego nacisku skrajnie konserwatywnego skrzydła partii republikańskiej, a to da mu możliwość politycznego manewrowania w wielu kwestiach z daleko większą swobodą i elastycznością niż dotychczas. Nie trzeba jednak zapominać, że pomiędzy partią Trumana a partią Deweya bardziej uchwytnych różnic politycznych nie ma; obie poddane są zasadniczo dyrektywom giełdy, banków i wielkiego przemysłu, można więc mówić jedynie o różnicy metod i — pozorów.

W każdym bądź razie — jak wyraził się min. Mołotow w swym przemówieniu z okazji rocznicy Rewolucji Listopadowej — „klęska partii republikańskiej i Deweya, który poszedł do wyborów z programem otwarcie reakcyjnym i najbardziej agresywnym, dowodzi, że większość narodu amerykańskiego program ten odrzuca”.

Sukces liczbowy „postępowej partii” Wallace’a wypadł skromnie, wyraża się bowiem cyfrą nieco ponad 1 milion głosów. Lecż, by ocenić należyte ten wynik, trzeba wziąć pod uwagę 3 bardzo istotne czynniki. Po pierwsze, partia Wallace’a jest jeszcze ugrupowaniem bardzo „młodym” i w swej pierwszej kampanii wyborczej — ze względu na tradycyjny i konserwatywny sposób myślenia źle zorientowanego politycznie, przeciwnego Amerykanina — nie mogła w żadnym razie liczyć na rewelacyjne osiągnięcia. Po drugie, zwalczające się partie — demokratyczna i republikańska — szły jednak zgodnym frontem przeciwko Wallace’owi, stosując cały arsenał utrudnień, szykan i represyj administracyjno-policyjnych i sypiąc w akcji agitacyjnej dziesiątkami milionów dolarów, którymi partia Wallace’a nie dysponuje i dysponować nie może. Po trzecie, frekwencja wyborcza, jak to zwykle w U.S.A. bywa, nie przewyższyła 50% uprawnionych do głosowania, to znaczy, że prawie 50 milionów obywateli amerykańskich powstrzymało się od złożenia głosu.

Wśród tych 50 milionów jest zapewne wielu takich, którzy nie oddali kartki wyborczej ani za Trumanem ani za Deweyem, zdając sobie sprawę, że ostateczny wynik głosowania niczego w gruncie rzeczy zmienić nie zdoła. Byli — należy przypuszczać — i tacy, którzy, sympatyzując z Wallace’em, nie wierzyli w jego zwycięstwo i dlatego uchylili się od wyborów.

Apatia i bierność mas wyborczych U.S.A. są zjawiskiem powszechnie znanym, które gra niemałą rolę w kampaniach politycznych.

W ogólności jednak ta 50-milionowa masa abstynentów stanowi „wielką niewiadomą“, której myśli, nastroje i dążenia nie dadzą się dziś ująć i sprecyzować. Jedno jest pewne, że polityczne uaktywnienie tej biernej i apatycznej masy, wyrwanie jej z drzemki i ośpienia, skierowanie na drogę czynnego życia obywatelskiego, postępu i racjonalnych celów społecznych — stanowi trudne, lecz wdzięczne i płodne w skutkach zadanie prawdziwych demokratów i postępowców amerykańskich, bez względu na ich dzisiejszą przynależność partyjną. Dotyczy to zarówno zwolenników Wallace'a, jak i działaczy obozu lewicy społecznej. To, co jest dzisiaj „wielką niewiadomą“, staje się nieraz jutro siłą napędową procesów historii. Tak właśnie być może i w U.S.A., które przecież nie wyosobnia się w żaden sposób od działania obowiązujących powszechnie praw rozwoju społecznego.

Mimo daleko idących zastrzeżeń, jakie budzić u nas musi oficjalna polityka dzisiejszych władców U.S.A., byłoby błędem i niesprawiedliwością dostrzegać w tym kraju jedynie oligarchów finansowych, szachrajów politycznych i podżegaczy wojennych. Ponad głowami tej stosunkowo nielicznej, acz jeszcze bardzo wpływowej klikki, wyrastają szeregi znanych i nieznanym szermierzy prawdziwego postępu, ludzi uczciwej pracy rąk i mózgów, bojowników o sprowadzenie na ziemię ideałów, które są najszczytniejszym i najcenniejszym dobrem całego człowieczeństwa. Tej „drugiej“ Ameryce, tym szlachetnym spadkobiercom i kontynuatorom dziedzictwa Washingtona, Lincolna i F. D. Roosevelta należy się nasz szacunek i nasza sympatia.

Bolesław Dudziński



Ryszard Ordyński

ETYKA SPOŁECZNA — W ŚWIELE DRAMATU AMERYKAŃSKIEGO

Wśród mnóstwa sztuk przewijających się przez chłonny Broadway teatralnego New Yorku a mających przede wszystkim służyć mniej lub więcej wybrednej rozrywce — od czasu do czasu, nie często co prawda, zjawia się dramat z całą świadomością tworzony w tym celu, aby zakłócić spokój sytego i zadowolonego z siebie obywatela. Takie tematy wychodzą zwykle spod pióra młodszej generacji pisarskiej, można powiedzieć śmiałków, którzy torują sobie drogę mimo olbrzymich trudności i docierają do mas, zdobywając ich poklask i w dalszym ciągu ustalając swoje pozycje kulturalne nawet u typowych kapitalistów teatralnych. Magnaci Broadwayu dziś już pamiętają, że niejedno duże powodzenie finansowe zawdzięczają kilku utworom o tematyce bardzo odmiennej od codziennej stawy podawanej szerokiej publiczności.

Obserwatora europejskiego, radykalniej oceniającego pewne, nie zawsze z rygorystyczną moralnością zgodne objawy w życiu przeciętnego Amerykanina — protest autora amerykańskiego często nie zadowala. Zapomina może, że środowisko i przyjęta w nim atawistycznie obyczajowość, z góry na tamtym terenie rozgrzesza winnych i nie dostrzega on rażących nas odchyłeń od surowo pojętych zasad etycznych.

Ostatnie lata wniosły do teatru amerykańskiego utwory, śmiało odkrywające i piętnujące pewne obyczaje w życiu społecznym tego kraju, które z pokolenia na pokolenie uznane były za objaw „normalny” a więc nie kłócący się z powszechnie uznawaną uczciwością.

Jednym z takich „nałogów” jest oburzający stosunek człowieka białej rasy do Murzynów w południowej części Ameryki Północnej, a więc tam, gdzie mieszkają oni w dużym zagęszczeniu. Armand d'Usseau i James Gow, autorzy dramatu „Głęboko sięgają korzenie”, z całą odwagą wprowadzili ten problem na scenę i bez obstrukcji ukazali szatę hipokryzji, w którą stroi się Amerykanin, gdy chce usprawiedliwić swoją „wyzszość rasową i bezwzględność w stosowaniu środków ochronnych wobec czarnego „niebezpieczeństwa”. Powszechnie szanowany senator nie cofa się przed ohydny oskarżeniem młodego uczciwego Murzyna o kradzież zegarka, który chowa do swojej kieszeni, będąc pewnym, że jego kłamstwo się ukryje. Ale kiedy nawet i ta sprawa wychodzi

na jaw, wielki pan senator z całą bezczelnością zrywa maskę z twarzy i głośno szydzi z tych, którzy stają w obronie znienawidzonych Murzynów.

„Zdaje wam się, żeście mnie pokonali? Bynajmniej! Na szczęście jest tu dość takich, którzy są gotowi walczyć w imię moich zasad i zabijać. Mają oni arsenały pełne broni — dawałem im zawsze pieniądze na te cele. Uzbrojeni, stale czekają na dzień rozprawy — od tej chwili będę im dawał więcej pieniędzy!”

I pan senator tryumfuje — dlaczego? Młody literat z północy, który zdążył zapoznać się z etyką społeczną „tych panów z Południa”, nie patrzy bynajmniej różowo w przyszłość, albowiem zbyt głęboko sięgają tam korzenie przesądów i „potrzeba każdej cząstki sił i uczciwości człowieka białego, aby je wykorzystać i spojrzeć sprawie prosto w oczy.”

Nie tak tragicznie ale z równą zaciekłością rozprawia się młody utalentowany autor komediowy, Garson Kanin, z zakłamaniem i obłudą panoszącą się wśród typowych polityków i potentatów przemysłowych stolicy państwa, Waszyngtonu. Autor odkrywa przed nami praktyki milionera, który się zбогacił na handlu szmelcem i pragnie w swoim ręku skartelizować zapas rozrzuconego po wojnie na całym świecie żelazniwa, by zawładnąć monopolem zbytu. Zmian ustawodawczych mających mu ułatwić te machinacje podejmuje się również dokonać członek senatu, hojnie przez bogacza opłacany. Ale bezwzględny w swych metodach milioner natrafia na młodego dziennikarza, który rzuca mu w twarz oskarżenie w ostatnim akcie sztuki „Wczoraj urodzony”:

„Całe życie handlowałeś szmelcem, sam jesteś jak ten szmelt, brudny i nadajesz się tylko do wyrzucenia na śmietnik! Toteż spotka cię to lada dzień, boś się za wcześnie urodził i już nie dotrzymasz kroku nam wszystkim, budującym świat czysty i godzien tego narodu. Ludzie na szczęście uczą się i dowiadują o waszych sprawkach, wkrótce zaś ty i tobie podobni wykończą się raz na zawsze.”

W ostatniej scenie prawa ręka milionera, adwokat, który niegdyś uczciwie zaczął swoją karierę, ale zagubił się moralnie wskutek pijaństwa, wznosi toast z kieliszkiem w ręku, gdy tamten w swojej bezsilności obrzuca tryumfującą parę mianem „głupiego faceta i zwariowanej dziewczki”:

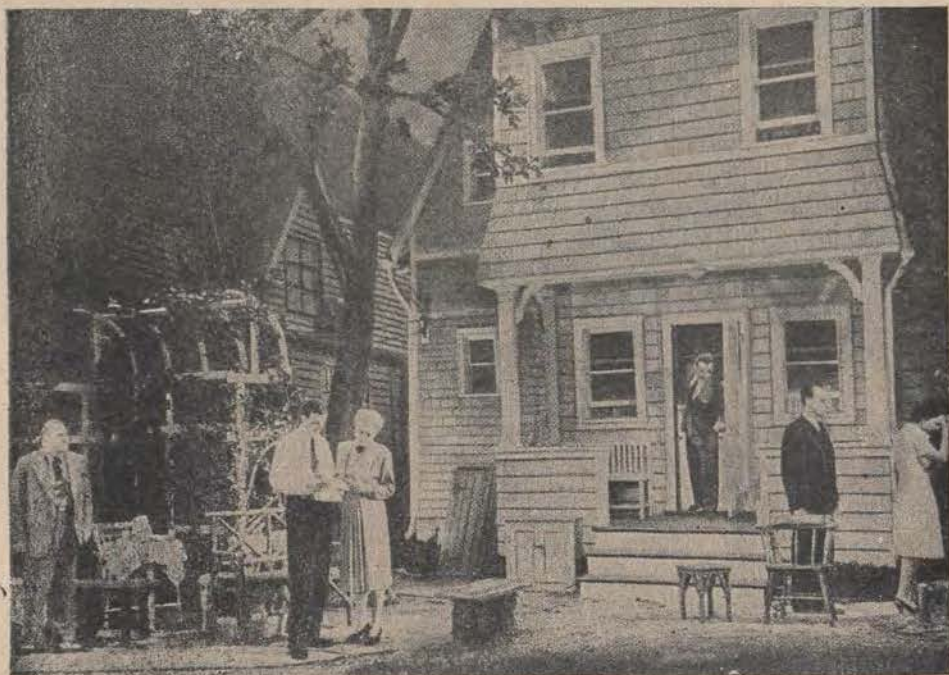
„Za zdrowie wszystkich głupich facetów i wszystkich zwariowanych dziewczynek, którzy pragną zdobyć wiedzę i szukają prawdy, którzy walczą o sprawiedliwość wzajemnie się oświecają i utrudniają życie takim łajdakom jak ja i jak ty, senatorze i ty, brudny kupcze! I niech nas wszystkich wykorzysta z tego świata, raz na zawsze!”

Maxwell Anderson, wybitny pisarz i autor dramatyczny nawet w swej ostatniej sztuce „Joanna z Lotaryngii”, w której głównym tematem jest stosunek artysty do literackiego tekstu autora i artystyczne jego oświecenie, znajduje miejsce na ostrą krytykę roli teatru amerykańskiego, jako przedsiębiorstwa finansowo-handlowego. Reżyser dyskutujący z główną aktorką sztuki na tematy prawdy moralnej tekstu autorskiego każe jej wierzyć w potrzebę kompromisu, na który nawet historyczna Joanna w pewnym momencie musiała się zgodzić.

„Nie zniosłbyś nieuczciwości — zarzuca mu aktorka — w rzeczach związanych z twoimi dzisiejszymi planami! Nie zniosłbyś jej w teatrze!”

Ale odpowiedź reżysera przedstawia jej cynicznie brzmiące, prawdziwe fakty:

„Czy ty masz pojęcie o stronie handlowej teatru w Ameryce? Z chwilą, gdy się zaczynają pertraktacje z ciemnymi typami administratorów naszych teatrów, natyka się człowiek na brzydkie sprawy.



„Synowie“ A. Millera (Coronet Theatre, 1947 r.) Dom Kellerów

Dla naszej sztuki, którą teraz tu próbujemy, mamv otrzymać teatr od pewnego pana, siedzącego z powodu małego szwindelku w więzieniu... Jeżeli nie wykupimy fałszywego czeku, za który go wsadzili, to on nie wyjdzie stamtąd, a my nie będziemy mieli teatru na premierę. Pięknie?! A o machinacjach przy sprzedaży biletów, gdy sztuka ma powodzenie i uda się grać przy widowni wyprzedanej na szereg miesięcy — też pewno nie masz zielonego pojęcia! To jest taka bardzo zwykła sprawa”.

Arthur Miller, młody literat, którego sztuka „Synowie” otrzymała w New Yorku nagrodę krytyków, a więc zdobyła najwyższe odznaczenie literackie i artystyczne ubiegłego sezonu, staje tu w roli sędziego, potępiającego bezlitośnie tych wszystkich, którzy nie zawsze drogą uczciwą dorobili się majątków na produkcji wojennej.

Amerykański mały przemysł jest młodszym bratem wielkich kon-

cernów produkcyjnych. Stosuje te same zasady i metody pracy jak i sposoby zatrudnienia robotników i wyznaje taką samą etykę dla konsumenta odbierającego jego towar.

Podczas ostatniej wojny, kiedy od Atlantyku do Pacyfiku cały kraj zmienił się w olbrzymi warsztat wykonujący zamówienia armii amerykańskiej, z najwyższym wysiłkiem pracy i z obłędnym często pośpiechem — niejednen kombinator schwytny na gorącym uczynku, dostał się w ręce prokuratora za defekty w fabrykacji lub za użycie lichego gatunku surowca.

W szaleńczym tempie, w jakim gromadziły się wielkie fortuny, gdy maleńka fabryczka nieraz w przeciągu kilku miesięcy dzięki swoim szczęśliwym warunkom produkcyjnym była zasypana zamówieniami, niespodziewanie dając właścicielom fantastyczne wprost zyski — nie było już czasu na drobiazgową skrupulatność i zbyt wnikliwą etykę.

Kompromis z sumieniem automatycznie wliczał się do kalkulacji kupieckich, a w ślad za nimi szło zakłamanie i mający je upiększać ornament. Za „słuszny” pretekst służy zawsze możliwość niebezpieczeństwa ruiny majątkowej i pełen czułości wzgląd na żonę, dzieci i szczęście rodzinne.

Zginęło co prawda dwudziestu trzech pilotów latających na samolotach o zdefektowanych cylindrach, ale Joe Keller, fabrykant tych cylindrów, mówi z głębokim przekonaniem o „nieuchronności” tego przypadku:

„No i ni stąd na zowąd zdarzy się taka seria — rysa delikatna, prawie niedostrzegalna. Więc mój wspólnik myślał, że nam tę całą produkcję odrzuca, robiąc dużą stratę — i kazał te pęknięcia załatać. A więc to jest pomyłka — nie morderstwo...”

Etyka nagięła się zrećźnie do tych argumentów — i zdemaskowała się dopiero przy liczeniu zysków.

Śmiała i pełną godności odprawę daje fabrykantowi jego własny syn, z oburzeniem odrzucający usprawiedliwienie ojca, który jakoby to wszystko robił z myślą o synu, dziedzicu tej całej fortuny.

„Ja tam na froncie codziennie umierałem, a ty zabijałeś moich towarzyszy broni i — robiłeś to dla mnie? Boś myślał tylko o tym przeklętym interesie! To już poza interes twoja myśl nie sięga? Z jakiejże gliny jesteś ulepiony, człowieku, czy z samych banknotów dolarowych? Czy nie masz ojczyzny? Nie jesteś nawet zwierzęciem, bo zwierzę nie zabija swoich młodych! Co robić? Powinienem ci wydrzeć język z ust”....

A jeszcze sześć lat przed wojną, w okresie trwającego wciąż wydzwieku pierwszej wojny, w sztuce Elmer Rice’a pt. „We, the People” — (My, prości ludzie) wielki kapitalista, Applegate, mówi spokojnie, kiedy wkoło ludzie umierają z głodu, nie mogąc znaleźć zarobku:

„Ja także jestem za pokojem. Jednakże nie wolno o tym zapominać, że gdybyśmy dzisiaj wzięli udział w wojnie, przez jedną noc zakwitnie przemysł w całym kraju, a wówczas znajdzie się robota dla każdego i zanim się obejrzymy, będziemy mieli prawdziwy dobrobyt”.

Młody robociarz, którego wydalono z fabryki za to, że agitował wśród robotników, tak opowiada:

„Mój ojciec i ja miesiącami włóczyliśmy się szukając pracy. A kiedy już ostatni grosz był wydany, wziąłem kilka kawałków węgla ze składów kolejowych, za co dostałem sześć miesięcy i powiedziano mi, że jestem zbrodniarzem. A kiedy ojciec poszedł do fabryki, aby po dobroci móc wrócić do pracy, wynajęte przez fabrykantów draby zabiły go jak psa”.



Kellerowie, ojciec i syn
(Ed. Begley, A. Kennedy — Coronet Theatre, 1947)

„Pamiętajcie — to samo czeka was, jeżeli nadal będziecie trzodą niezdarnych owiec” — ostrzegał zebranych robotników.

Był to apel do organizowania się mas robotniczych wypowiedziany w stosownej chwili, bo działo się to w roku 1933, na początku ery Roosevelta i wielkich reform społecznych.

Świat czeka na dalsze głosy z Ameryki. Teatr okazał się dotychczas jedyną mniej więcej wolną, zawsze w ramach tamtego środowiska, trybuną zdobywającą się na głos sumienia społecznego.

Ryszard Ordyński

TEATR I DRAMAT AMERYKAŃSKI

Smutne było oblicze kulturalne angielskich osiedli na ziemiach Nowego Świata w początkowym okresie ich egzystencji. Element wychodźczy, zmuszony względami na sytuację religijno-polityczną do opuszczenia ojczystego kraju, nie posiadał i ze sobą nie wywiózł żadnego dorobku kulturalnego ani też żadnych kulturalnych zainteresowań, prócz zainteresowania Biblią i Psalterzem. Nawet w Wirginii, której mieszkańcy rekrutowali się ze sfer intelektualnie wyższych, dawne aspiracje wyczerpały się z biegiem czasu do tego stopnia, że jej purytański gubernator, Berkeley, mógł z dumą wstecznika oświadczyć: „Bogu dziękuję, że nie ma tu ani szkół, ani druku. I żywię nadzieję, że nawet za sto lat ich nie będzie. Nauka wniosła na świat nieposłuszeństwo i herezję, a druk je rozpowszechnia, nie mówiąc już o tym, iż szerzy on oszczerstwa przeciw najlepszym formom rządu. Niech nas Bóg od jednego i drugiego w swojej miłości ochroni!”

Nie potrzebowano ani szkół, ani druku. Mniej jeszcze odczuwano potrzebę literatury pięknej. Jeżeli chodzi o teatr, kolonista amerykański był krwią z krwi i kością z kości tych, którzy kiedyś w Anglii szerzyli destrukcję sztuki teatralnej i dokonali, na pewien czas, dzieła jej zniszczenia, mimo że sztuka owa opierała się na opoce tak potężnych tradycji, jak tradycje szekspirowskie. Nie było tedy w Ameryce żadnych warunków po temu, aby na jej ziemi mógł powstać teatr zbudowany rękami purytanów, którym fanatyczni przodkowie przekazali w testamencie obowiązki świętej wojny ze sztuką teatralną jako wynalazkiem szatana i źródłem wszelkiego zgorzenia.

Powszechne więc być musiało lekceważenie Ameryki przez bogate kulturalnie kraje Starego Świata. Nawet w owym czasie, gdy po uzyskaniu niepodległości Zjednoczone Stany Amerykańskie wystąpiły na arenie międzynarodowej już jako odrębna jednostka polityczna i gdy w związku z tym wielkim faktem dziejowym zaczęły się w niej budzić aspiracje kulturalne, aspiracje te potraktowane zostały z ironią i niedowierzaniem; na widok pierwszych oryginalnych, a wybitnych i na kontynencie europejskim coraz bardziej popularnych książek amerykańskich, wyrażano zdziwienie, że ich autorzy, Washington Irving i J. Fennimore Cooper, noszą pióra gęsie w rękę, a nie na głowie, na podobieństwo czerwonoskórych mieszkańców puszcz i prerii amerykańskich.

Krzepla Ameryka powoli pod względem literackim, aby w latach siedemdziesiątych dziewiętnastego stulecia, a więc mniej więcej w setną rocznicę deklaracji swej niepodległości politycznej, wystąpić pod przewodnictwem poety Waltera Whitmana z kolejną deklaracją swej niepodle-

głości kulturalnej. Ameryka, dotychczasowa prowincja kulturalna Anglii, uniezależniła się na oczach świata i zajęła stanowisko jednostki z innymi narodami równouprawnionej, w swych granicach politycznych kulturalnie suwerennej.

Nadal jednak cierpiano w Ameryce na brak odpowiedniego dla jej wielkości teatru i oryginalnej literatury dramatycznej. Tak się pod tym względem ułożyły stosunki w szybko rosnącym, młodym kraju, iż nad sceną zapanowała, po zupełnej prawie eliminacji autora, rzesza widzów wraz ze spekulującym na jej upodobaniach właścicielem teatru.

Tam, gdzie repertuar obliczony był na możliwie najobfitsze żniwo dolarowe, nie było ani miejsca na prawdziwie wielki teatr, ani też warunków rozwoju dla prawdziwie wielkiego talentu dramaturgicznego. Wystawiano sceniczne przeróbki „Chaty Wujka Toma“, niektórych powieści Dickensa, a później Marka Twaina. (Popularność danego utworu powieściowego już jest poważną gwarancją jego powodzenia także po odpowiedniej, wymaganiami sceny uwarunkowanej, zmianie szaty).

Nie było zresztą w Ameryce dawniejszej, Ameryce sielskiej i propagującej cnotliwy żywot po myśli właściwych jej przekonań religijnych, tych wielkich napięć i kontrastów, z których rodzi się prawdziwy dramat. Dopiero gdy Ameryka agrarna przeistoczyła się w Amerykę przemysłową, gromadzić się zaczęły nie istniejące dawniej a rozwiązania domagające się problemy, przede wszystkim zaś problem stosunku kapitału do pracy, nowego zbytku do nowej nędzy; mnożyły się konflikty i rosły szanse autora dramatycznego.

Równocześnie ze zmianą stosunków społecznych nastąpiło przesunięcie środka ciężkości geograficzno-politycznego. Ekspansja ku Zachodowi uczyniła ze Stanów mocarstwo oparte o brzegi dwóch oceanów. W następstwie tego nieuchronnym stał się konflikt między dawną, tradycje Ojców Pielgrzymów pielęgnującą, spokojną Ameryką nadatlantycką, a żywiołowym i awanturniczym elementem, zaludniającym ziemie Środkowego i Dalekiego Zachodu. W „Wielkiej granicy“ (The Great Divide, 1906), jednej z najwcześniejszych oryginalnych sztuk dramatycznych w literaturze amerykańskiej, roztacza autor (W. V. Moody) obraz kontrastu między starą kulturą Ameryki z okolic Bostonu i Filadelfii a zupełnie odmiennym kształtem kulturalnym nowych ziem nad brzegami Pacyfiku; symbolem „wielkiej granicy“, tych dwu odmiennych, na nieustanne tarcia narażonych światów, jest łańcuch Gór Skalistych.

Wobec zmian, które zaszły w ciągu XIX stulecia zarówno w sferze stosunków społecznych w następstwie szybkiego uprzemysłowienia kraju, jak i pod względem terytorialnym w następstwie żywiołowej ekspansji ku Zachodowi, odpowiednie stanowisko zająć musiała najnowsza literatura amerykańska.

„Poezja dni dzisiejszych nie jest już ową miłą, pełną wdzięku ucieczką od życia; całkiem na odwrót, rzuca mu śmiałe wyzwanie i kroczy w szranki, pełna zapału“. To powiedzenie jednego z najnowszych krytyków amerykańskich odnosi się nie tylko do poezji, lecz także do teatru

i dramaturgii. Z chwilą gdy minął dla Ameryki okres kwietyzmu myślowego, dramat również stał się narzędziem walki o nowe formy życia.

Wcześniej zmarłszy, nie zdołał rozwinąć swego talentu wspomniany powyżej W. V. Moody. Pierwszym, który w kilkanaście lat później sztuką swą olśnił zarówno Amerykę jak i świat cały, był E. O'Neill. Dramat jego wytryskający z głębokich rodzimych źródeł natchnienia, jest wyrazem postawy duchowej tej generacji amerykańskiej, która w jaskrawy sposób przeciwstawia się generacji poprzedniej; która prócz konfliktów społecznych i kulturalnych reprezentuje konflikty w pewnym znaczeniu rodzinne: nie zakończoną po dziś dzień ostrą walkę między ojcami i dziećmi.

„Mój teatr to jest sztuka drukowana“ — powiedział o swej twórczości Paul Green, jeden z młodszych autorów amerykańskich. Powiedzenie to może brzmieć tonem nie całkiem zrozumiałym dla kogoś, kto nie wie, iż dawniejszy teatralny repertuar amerykański przeważnie do literatury nie należał. Sztuki bywały pisane, rzadko drukowane. Spełniwszy swe zadanie na deskach teatralnych, zapadały się w zasłużoną nicość. Współczesne natomiast piśmiennictwo dramatyczne w Ameryce ma nie tylko wielkie cele, ale i wielkie ambicje; chce być literaturą w pełnym znaczeniu tego słowa. Zostało już to osiągnięte w wielkiej ilości wypadków zupełnie świeżej daty, przy zapowiedziach dalszych osiągnięć w najbliższej przyszłości.

Tadeusz Grzebieniowski



O REPERTUARZE TEATRU AMERYKAŃSKIEGO

Nieliczne zespoły teatralne działające w ostatnich dziesięcioleciach XIX-go wieku na terenie głównych miast będących ośrodkami przemysłowo-handlowymi Stanów Zjednoczonych, nie posiadały ambicji kulturalnych. Rola teatru ograniczała się do wystawiania sztuk europejskich, które zjawiały się na scenie po dokonaniu odpowiedniej przeróbki w myśl niewybrednego smaku bardzo nieokrzesanej jeszcze publiczności amerykańskiej. Cel tych widowisk był równie prosty jak cyniczny: jak najszybciej wypełnić dolarami kieszenie właścicieli i dyrektorów. Ludzie naprawdę kochający teatr, nie istnieli. Punktem zwrotnym w historii teatru amerykańskiego była działalność Davida Belasco. Ten gorliwy wielbiciel, propagator i znawca teatru, swą długoletnią i wytrwałą pracą nie tylko przyczynił się do wzrostu zainteresowań kulturalnych w społeczeństwie, lecz również wyszkolił nowy typ wielkiego aktora. Częste tournées po Ameryce znanych aktorów europejskich u schyłku stulecia (np. sukcesy Heleny Modrzejewskiej) nauczyły publiczność amerykańską kultu aktora. „Przed pierwszą wojną światową — pisze Rosamond Gilder — teatr amerykański był królestwem aktora... Dramaturgowie owych czasów sporządzali cieszące się ogromnym powodzeniem „star-vehicles” (dosł. „wozy gwiazd”) dla swych ulubionych aktorów, podczas gdy tacy wybitni reżyserowie jak Frohman, Harris, Brady, Belasco rozwijali młode talenty i stali na straży ich karier”. Rodzimy dramat amerykański był jeszcze w powijkach. Prócz odosobnionego wystąpienia W. V. Moody’ego (*The Great Divide*) na początku XX-go stulecia nie było aż do O’Neilla żadnego dramaturga amerykańskiego, który by zasługiwał na szczególne wyróżnienie, jakkolwiek godny uwagi jest fakt, że tematyka pierwszych dramatów amerykańskich obraca się przeważnie dokoła zagadnień związanych z wojną domową Południa z Północą.

Prawdziwy rozkwit zarówno teatru jak i amerykańskiej twórczości dramatycznej przypada dopiero na lata międzywojenne. W tym „złotym okresie” teatru amerykańskiego dramat rodzimy osiągnął pełnię swego rozwoju, wkraczając wraz z twórczością O’Neilla (laureata Nobla w roku 1936) do grona literatur dramatycznych o znaczeniu światowym.

Pierwsze sukcesy sztuk O’Neilla miały miejsce na deskach drugorzędnej sceny nowojorskiego Provincetown Theatre, którego kierownictwo usiłowało „dać amerykańskim autorom możliwość swobodnego opracowania ich pomysłów”. Powodzenie młodego dramaturga rosło: publiczność zdobyła „Cesarz Jones”, nagrodę Pullitzera sztuka pt. „Po-

nad horyzont" i wreszcie sceny Broadwayu — pierwszy amerykański dramat ekspresjonistyczny „Kosmata małpa” (1922).

Zadanie artystycznego sumienia teatru amerykańskiego wziął na swe barki Cech Teatralny (The Guild Theatre), scena, której ambicją było importowanie i ukazywanie najlepszych i najoryginalniejszych sztuk europejskich. Teatr ten ustosunkowany był opozycyjnie do bezideowości artystycznej Broadwayu, gdzie wystawiano z niebywałym przepychem pompatyczne rewie muzyczne, pretensjonalne melodramaty, farsy itp. Widowiska tego rodzaju schlebiali próżności zubożonych na wojnie kapitalistów amerykańskich, utwierdzając ich w przekonaniu o nieprzemijającej „prosperity”. W tym okresie (1919—20) wschodziła gwiazda Florence Ziegfelda, twórcy okrzyczanych „Follies”.

Rok 1923 przyniósł dwie nowe sztuki O'Neill'a: „Desire under the Elms” („Żądza pod więzami”), konwencjonalną formalnie sztukę z życia farmerów — i „All God's Chillun Got Wings” („Wszystkie dzieci Boga mają skrzydła”). W roku następnym, niezwykle pomyślnym dla teatru, wstrząsnęła opinią publiczną sztuka Maxwella Andersona i Laurence Stallingsa pt. „What Price Glory?” („Sława — za jaką cenę?”), pierwszy bezkompromisowy dramat amerykański o ostrzu antywojennym, demaskujący wojnę jako plugawy handel krwią społeczeństw.

Poszukujący stale nowych dróg O'Neill nie zatrzymał się na ekspresjonizmie lub na technice swej „sztuki w maskach” („Nowy bóg Brown”). Sezon teatralny 1927—28 wprowadził dwie nowe sztuki O'Neill'a: „Miliony Marco Polo” i „Dziwne interludium” (Strange Interlude). Bohaterowie tej ostatniej sztuki mówią niejako na dwóch płaszczyznach: w monologach „na stronie” odsłaniających ich prawdziwe myśli — oraz w bezpośrednio po nich następującej konwencjonalnej konwersacji. Mimo swego ścisłego psychologizmu i niezwyklej długości sztuki (4 godziny!), „Dziwne interludium” odniosło pełny sukces.

Lata drugiego dziesiętka naszego stulecia można nazwać okresem rewolucji artystycznej w teatrze amerykańskim. Były to czasy różnorakich poszukiwań formalnych, zmagania się realizmu z ekspresjonizmem, modnego psychologizowania, walk utartych konwencji z nowymi postulatami. Prawdziwe oblicze stosunków amerykańskich znalazło swe odbicie w twórczości teatralnej dopiero w dobie wielkiego kryzysu wczesnych lat trzydziestych. Po rewolucji artystycznej dramat amerykański przeżywał rewolucję społeczną.

Nową ideologię wprowadził już w r. 1929 „New Playwrights Theatre” w serii przedstawień (Talbot Jenningsa „No More Frontier”, Maltza i Sklara „Karuzela” i in.). Wkrótce potem utworzony przez grupę radykalnych pisarzy Związek Teatralny przeniósł siedzibę „Civic Theatre” na 14-tą ulicę i dał szereg przedstawień opartych na dość jasno określonej filozofii. „Czy przychylały się one do jakiegoś programu partyjnego czy nie — pisał John Gassner — uznawały marksistowską zasadę podziału nowoczesnego społeczeństwa na dwa obozy: kapitał i pracę”. Na scenę wchodziły kolejno takie sztuki jak „Peace on Earth” („Pokój na ziemi”) Maltza i Sklara, „Stevedore” Sklara i Petersa, „They

shall Not Die", „The Last Mile” John Wexleya etc. Sprawą przeobrażenia teatru w czynnik walki o prawa robotnika zajmowała się Nowa Liga Teatralna i jej organ prasowy „New Theatre”.

Niestrudzony O'Neill kontynuował swą pracę. W r. 1931 ukazała się jego nowa sztuka pt. „Żałoba przystoi Elektrze”, w r. 1933 — sztuka z życia drobnych mieszczan amerykańskich „Ah, Wilderness!” („Cóż za pustynia!”).

Udział aktorów murzyńskich w amerykańskim życiu teatralnym był dość znaczny. Charles Gilpin w „Cesarzu Jonesie” i Paul Robeson w „All Gods Chillun Got Wings” okazali się artystami wielkiej miary. Sztuka Marka Connelly „The Green Pastures” („Zielone pastwiska”), będąca rodzajem nowoczesnego moralitetu opartego na udratyzowanych scenach ze Starego Testamentu, która ukazała się w lutym 1930 roku, miała tak wielkie powodzenie, że grano ją w Ameryce przez 5 lat. Nie należy z powyższego wysnuwać wniosku o tolerancji rasowej w Ameryce. Broadway „porywał” tylko uznane sławy aktorskie o długoletniej praktyce odbytej na scenach teatrów murzyńskich, troszcząc się, jak zwykle, wyłącznie o „kasowość” sztuki.

Za czasów Roosevelta wielkie powodzenie zdobyły sobie sztuki Roberta Sherwooda, Elmera Rice’a i Maxwella Andersona. Wzrastająca niepewność jutra i groźba nowej wojny znalazły wyraz w dramacie Sherwooda „Skamieniały las” („Petrified Forest”), a zwłaszcza w sztuce pt. „Idiot's Delight” („Rozkosz idioty”) kończącej się proroczym deszczem bomb (1936). Elmer Rice zdobył nagrodę Pullitzera już w r. 1929 swą „Ulicą” („Street Scene”), sztuką charakteryzującą się odstępstwem autora od ekspresjonizmu i skierowaniem swych zainteresowań ku realistycznie ujętym problemom socjalnym. W roku 1935 E. Rice brał czynny udział w organizowaniu Teatru Związkowego, projektu WPA (Works Progress Administration), którego celem była pomoc bezrobotnym aktorom i pracownikom teatralnym. Filie Teatru Związkowego rozproszone były na terenie 36 stanów.

Przeróbka teatralna powieści Steinbecka pt. „Myszy i ludzie” ukazała się na scenie amerykańskiej w roku 1937. Była to pierwsza próba dramatyczna przyszłego autora „Gron gniewu”.

W okresie przed wybuchem drugiej wojny światowej odkryto nowy talent. „Nasze miasto” Thorntona Wildera zyskało od razu wielką popularność w Stanach i w Europie, jak zresztą i następna bogata twórczość dramaturgów amerykańskich, jak np. „Droga tytoniowa” będąca przeróbką powieści Caldwell, „Szkłana menażeria” Tennessee Williamsa, „Lisie gniazdo” Liliany Hellman, „Głęboko sięgają korzenie” D'Usseau i Gowa, „Synowie” Arthura Millera, „Joanna z Lotaryngii” Andersona, czy wreszcie nie grana u nas sztuka wspomnianego już Thorntona Wildera „The Skin of Our Teeth” („O włos”).

Młody dramat amerykański walczy o sprawiedliwość społeczną. Drogi, którymi chodzą poszczególni dramaturgowie, są różne, jak różne są indywidualności i środki ekspresji teatralnej. Rozmaitość ta może cza-

sami sprawiać wrażenie zamętu a nawet rozkładu. Faktem jest jednak, że w społeczeństwie amerykańskim nie brak młodych i postępowych obywateli, których działalność powiązana jaśniejszą ideologią i większą świadomością istotnych przyczyn zła mogłaby być skuteczną bronią kulturalną w walce ludu amerykańskiego z wyzyskiem i niesprawiedliwością ustroju kapitalistycznego.

Opracował na podstawie „Theatre Arts” — New York

Jacek Lipiński



SPIS TREŚCI

Arthur Miller:

„S y n o w i e”

Przekład Ryszarda Ordyńskiego

	Str.
Bolesław Dudziński — Dwie Ameryki	1
Ryszard Ordyński — Etyka społeczna w świetle dramatu amerykańskiego	7
Tadeusz Grzebieniowski — Teatr i dramat amerykański . . .	12
O repertuarze teatru amerykańskiego — opracował Jacek Lipiński	15

Czasopismo Łódź Teatralna zatwierdzone zostało przez
Ministerstwo Oświaty pismem z dnia 8. V. 48 r. Nr VI Oc-1194/48
jako pożądane w bibliotekach szkół średnich i nauczycielskich

„Łódź Teatralna” jest do nabycia we wszystkich sklepach
i kioskach „Czytelnika”

Okładka i przerywniki w tekście Olgi Siemaszkowej

WYDAWCA: Państwowy Teatr Wojska Polskiego

ADRES REDAKCJI: Łódź, ul. Stefana Jaracza 29

ZA REDAKCJĘ: Tadeusz Sivert

Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka” z odp. udz.
w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21

D-032213



